érudit
www.erudit.org

Article

« "Maudit Bic" ou la maldiction »

Mireille Ribière

Études littéraires, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 53-78.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/500927ar

DOI: 10.7202/500927ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 November 2015 05:54

«MAUDIT BIC!»
OU
LA MALDICTION

Mireille Ribière

■ *La Disparition*[1] est le lieu d'une omission, un lipogramme donc. Écrire en se privant d'une ou plusieurs lettres de l'alphabet, et tout particulièrement du E, signe graphique le plus usité de la langue française, c'est soumettre le matériau scriptural à une transformation minimale, dont les conséquences stylistiques et narratives multiples ont été souvent évoquées. C'est aussi, renversant la domination hiérarchique du fond sur la forme[2], se donner matière à fiction : «*La Disparition* est roman d'une disparition qui est la disparition du *E*, est donc tout à la fois le roman de ce qu'il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte[3]».

L'argument du roman est une tautologie : cause et effet sont identiques. Seule réponse à la question posée par le récit, «pourquoi Anton Voyl a-t-il disparu?» : «parce qu'*e*, voy(e)ll(e) aton(e), a disparu». D'où le risque de répétition, dans un récit qui, sous peine de se saborder, de précipiter sa catastrophe, ressasse à n'en plus finir l'impossibilité dans laquelle il est de nommer ce qui pourtant le constitue. D'où l'intérêt aussi du recours généralisé à l'emprunt, la convocation de

---

1 Georges Perec, *la Disparition. Roman*, Paris, Denoël, 1969. Nous renvoyons à cet ouvrage par la simple indication de la page.

2 Cet aspect militant est ce qui fait l'ancrage historique du roman : «il y a là, pour moi, quasi la Loi du roman d'aujourd'hui : pour avoir l'intuition d'un pouvoir imaginatif sans limitation, allant jusqu'à l'infini, s'autonourrissant dans un surcroît colossal, dans un jamais vu allant toujours croissant, il faut, sinon il suffit, qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit, qui soit dû au pur hasard, au tran-tran, au soi-disant naïf, au radotant [...]» (p. 217); «Ainsi, son travail, pour confus qu'il soit dans son abord initial, [...] collaborait à la formation d'un puissant courant abrasif qui, critiquant ab ovo l'improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau, disons pour un godillot du Quai Conti, du Figaro ou du pavillon Massa, pourrait, dans un prochain futur, rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli!» (P. 312.)

On verra là l'esprit du temps — le prologue n'évoque-t-il pas un «Mai [...] brûlant»? — et l'influence, entre autres, de chercheurs tels que Jean Ricardou, dont les travaux semblent avoir motivé jusqu'à certains emprunts, aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe notamment (c'est ce que montre en particulier John Lee, dans une étude très fouillée et malheureusement indédite : «Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux», à paraître).

3 Jacques Roubaud, «la Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau», dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988 (Folio/Essais), p. 55.

messages préformés offrant le moyen de relancer la contrainte générative en lui soumettant de nouveaux matériaux à transformer et à intégrer.

À la suite de Laurent Jenny, on définira l'emprunt comme présence dans un nouvel ensemble d'«éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration» et formant une «unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique[4]». On pourra s'étonner de ce retour à une définition fort ancienne de l'intertextualité, qui fait l'impasse sur les travaux de Gérard Genette[5]. C'est qu'en dissociant la citation proprement dite de la transformation d'un énoncé en un autre[6], la typologie des *Palimpsestes* ne permet pas de penser le rôle de l'emprunt de façon homogène, notamment dans *la Disparition*. Cette distinction, Daniel Bilous la contestait déjà dans son introduction au «mimotexte», lorsqu'il déclarait : «Il va de soi que la citation, outre la réduction du message, entraîne pour le texte cité un certain nombre d'autres transformations sémantiques et/ou matérielles, résultat ou condition, selon les cas, de l'insertion de cette partie quintessencielle en un co-texte allogène». Entre la citation littérale, la citation approximative et le remaniement partiel ou global de tout un volume, il n'y a de différence que de degré, «la gradation se mesurant surtout à l'amplitude de la surface textuelle soumise à l'opération» et «la différence d'ampleur [renvoyant] à autre chose : le système ou la stratégie énonciatrice[7]».

Le système dans *la Disparition*, on l'a dit, c'est la contrainte en son double fonctionnement : exploitation du procédé lipogrammatique et désignation de ce même procédé[8].

Le principe lipogrammatique, première amorce de textualisation[9], contribue surtout à la mise en place d'un dispositif stylistique caractérisé par un gauchissement fort savoureux des

4 Laurent Jenny, «la Stratégie de la forme», dans *Poétique*, 27 (1976), p. 262.

5 En fait, les travaux de Genette sur la transformation hanteront cet article — sous forme de notes — car, pour se constituer, les quelques réflexions présentées ici se sont heurtées, à chaque pas, aux limites de la typologie des *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982 [Poétique]).

6 Je rappelle que dans *Palimpsestes*, le terme d'*intertextualité* désigne exclusivement «une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre». Genette en donne pour exemple la *citation* («avec guillemets, avec ou sans référence précise»), le *plagiat* («emprunt non déclaré, mais encore littéral») et l'*allusion*, pratiques qu'il exclut du champ de la transformation transtextuelle désormais rebaptisée *hypertextualité*. Est qualifiée d'hypertextuelle «toute relation unissant un texte B», *l'hypotexte*, «à un texte antérieur A», *l'hypertexte*, lequel est dérivé du précédent par transformation simple (*«transformation»*), ou par transformation indirecte (*«imitation»*). (Genette, p. 8-14.)

7 Daniel Bilous, «Intertexte/pastiche : l'intermimotexte», dans *Texte*, Toronto, 2 (1983), p. 137.

8 Ce que j'appelais naguère premier et second degrés de textualisation. Voir Mireille Ribière, «Contrainte et effervescence», dans *Cahiers de narratologie*, Nice, n° 1 (*Texte & antitexte*), 1987, p. 185-196.

9 Il s'agit ici du texte tel que le définissait, récemment encore, Jean Ricardou : «tout écrit dont un ou plusieurs paramètres, linguistiques ou graphiques, sont l'objet d'une supplémentaire structure formant synergie» («la Couverture découverte. Problèmes de la lecturabilité textuelle», dans *Protée*, Université du Québec à Chicoutimi, 14, 1-2 [1986], p. 5). Pour les derniers développements théoriques du concept, je renvoie à Jean Ricardou, «Éléments de textique», dans *Conséquences*, Paris, Impressions nouvelles, n° 10 et suivants (1987-).

normes lexicales et syntaxiques; à celle, aussi, de l'ensemble du dispositif narratif. Il détermine, également, maints aspects de la fiction[10].

La désignation du principe lipogrammatique, ou métatextualisation[11], favorise essentiellement le choix de formulations susceptibles de connoter la lettre *E* et son absence, et cela par des opérations multiples[12]. L'exemple canonique en est l'exploitation de la polysémie du mot «blanc», à la fois couleur et blanc typographique, syllepse sur laquelle se greffent toutes les métaphores métatextuelles fondées sur le chromatisme du blanc et du noir. Autre activité métaphorique d'importance : celle qui consiste à faire proliférer les formulations signifiant l'ablation, la réduction, le creux. Les occurrences des chiffres *cinq*, *six*, et *vingt-cinq*, *vingt-six* rappellent inlassablement, par ailleurs, qu'en se privant de la cinquième lettre de l'alphabet, le lipogramme en *E* ne dispose plus que de cinq voyelles sur six, de vingt-cinq lettres sur vingt-six. Quant au chiffre *trois*, sa valeur métatextuelle provient de métaphores, telles «la Main à trois doigts» (p. 19) ou le «harpon à trois dards» (p. 107), susceptibles de décrire indistinctement et le *E* et le 3. Si *huit* en arrive, lui aussi, à désigner le procédé générateur qui consiste à amputer l'alphabet d'une lettre, c'est que le mot commence par *H*, huitième lettre de l'alphabet, homophone de «hache». Ajoutons que la représentation graphique du chiffre, 8, a ceci de particulier qu'elle figure l'empilement de deux *o*, redoublement spéculaire absent du mot français mais manifeste dans l'italien *ot/to*; or *otto*, présent en filigrane dans le nom d'Ottavio Ottaviani, est lui-même homophone d'*auto* ainsi que le rappelle l'énoncé suivant : «Tandis qu'Amaury allait au zoo, Ottavio Ottaviani visitait Broca [...]. À minuit, s'autopropulsant d'un pas hâtif, il gagnait Lipp [...]» (p.71), où «s'autopropulsant», plutôt que «marchant», ne répond à aucun besoin lipogrammatique. Cette autopropulsion le long de la ligne, qui relève autant de la génération que de la motion, est pourtant bien celle d'Ottavio Ottaviani, personnage dont les initiales accolées — OO — dessinent, on le voit au mot précédent — «zoo» —, un 8 couché sur le côté. Avec Ottavio Ottaviani, pseudonyme d'Ulrich, cinquième fils (par ordre alphabétique) d'Arthur Wilburg Savorgnan, le sixième (par ordre chronologique) condamné à disparaître au cours du roman, c'est donc non plus seulement de la désignation du procédé qu'il s'agit mais de la désignation de la désignation de ce même procédé, effet méta-métatextuel dans la terminologie de Bernard Magné[13].

---

10 Pour plus de détails, voir les travaux de John Lee, notamment «*la Disparition*. Problèmes de traduction», communication présentée en mars 1988 au colloque Perec de Londres (*Parcours Perec*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 109-126).

11 Je renvoie ici à la définition de Bernard Magné parue dans «Métatextuel et lisibilité» (*Protée*, numéro cité, p. 77) : «appartient au métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur la scription du texte et/ou sur son écriture et/ou sa lecture». Cette définition reprend et précise celles déjà proposées dans «le Puzzle, mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *la Vie mode d'emploi* de Georges Perec» (*Texte*, Toronto, n° 1 [1982], p. 71) et «le Métatextuel» (*Texte en main*, 5 [printemps 1986], p. 83-90 et 6 [hiver 1986], p. 67-69).

12 Pour une présentation minutieuse des diverses figures métatextuelles et de leur mode d'articulation, je renvoie à l'article de B. Magné, «Métatextuel et lisibilité», dont maints exemples proviennent de *la Disparition*.

13 *Ibid.*, p. 84.

Étant donné une économie textuelle où la saturation autoreprésentative prend des formes aussi complexes, il n'est guère étonnant que l'emprunt ait un rôle de choix à jouer. Phénomène métatextuel par excellence, il connote, je le rappelle, son appartenance à la littérature par une première synecdoque, son statut d'extrait d'une œuvre donnée par une seconde et, par un processus métaphorique, telle similarité entre co-texte d'origine et co-texte d'accueil[14]. L'analogie de fonctionnement entre la découpe citationnelle, souvent proche de l'excision, et le principe lipogrammatique qui, lui aussi, procède par ablation, ne peut que renforcer sa place dans le système.

Les pages qui suivent tenteront de détailler l'incidence du système sur les divers aspects du geste citationnel — modalités de sélection, d'extraction et d'insertion — et l'apport de celui-ci en tant que générateur second, apte à produire du texte et capable d'étendre l'obsession métatextuelle à de multiples systèmes signifiants. Une grande partie de notre héritage culturel se transforme ainsi, sous nos yeux, en plagiat par anticipation, renversement dont le comique n'est pas l'un des moindres aspects.

Le lipogramme ne peut citer de manière exacte, avec ou sans guillemets, que d'autres lipogrammes : les énoncés déjà privés d'*E* ne requièrent, en effet, aucune transformation littérale et se prêtent donc tout naturellement à l'assimilation. Ils se répartissent en deux groupes : les uns, plus ou moins accidentels, sont extraits d'un texte non lipogrammatique; les autres résultent d'un exercice scriptural spécifique.

Étant donné la fréquence de la voyelle interdite en français — en anglais aussi, langue souvent citée —, seules la découpe et l'extraction de son co-texte original confèrent au lipogramme accidentel son caractère exemplaire; c'est le cas du *« Alas, poor Yorick! »* de la page 291. La longueur de l'extrait est, par nature, réduite : rarement au-delà de cinq ou six vocables. Il en va tout autrement pour les lipogrammes délibérés inclus dans *la Disparition*, et dont certains n'ont été d'ailleurs composés qu'à seule fin d'être cités[15] : à moins d'une soixantaine de mots, ils ne semblent guère pouvoir atteindre à l'autonomie d'un exercice d'écriture spécifique. Au-delà de cette limite, c'est à l'emprunteur de déterminer à partir de quelle longueur l'énoncé d'autrui se suffit à lui-même et dans quelles conditions il peut devenir signe métatextuel.

En ce sens, l'efficacité de la citation d'un lipogramme délibéré ou non est, rappelons-le, inversement proportionnelle à son aptitude à se fondre

14 *Ibid.*

15 C'est le cas de la plupart des lipogrammes cités au chapitre 6 (voir Marcel Bénabou, « Vraie et fausse érudition chez Perec », dans *Parcours Perec*, p. 41-47), à l'exception de celui dû à la plume de l'Américain E.V. Wright et qui commence par : « It is a story about a small town » (p. 63). Il s'agit d'un extrait de *Gadsby*, lipogramme en *E* de 50 000 mots mentionné par J.R. Pierce (*Symbols, Signals and Noise*, London, Hutchinson, 1962, p. 48) et Queneau (*Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965 [Idées], p. 326), mais dont l'existence n'est à chaque fois attestée que sous la forme réduite d'une citation unique reprise successivement par les uns et les autres. C'est après lecture de l'« Histoire du lipogramme » de Perec (dans Oulipo, *la Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973 [Folio/Essais], p. 77-93) que le nom du personnage influent de « Lord Gadsby Wright » (p. 59, 90, 114 et 283) peut être enfin perçu comme une allusion à E.V. Wright. Il en est de même pour les autres lipogrammatistes dont le nom transparaît ici et là dans *la Disparition* : Pindare (p. 109), Queneau (p. 90), Henry Richard Vassall-Fox, third lord Holland (p. 175), Tryphodiorus (p. 141-142), entre autres.

dans son co-texte d'accueil. Pour connoter la contrainte, il faut qu'elle puisse être perçue comme allogène. Deux stratégies y contribuent : l'emprunt de quelques mots est effectué à des sources connues, celles qui font la fortune des anthologies, et la citation de lipogramme délibéré, pratique peu répandue et négligée par l'histoire littéraire, est exhibée dans toute son ampleur grâce à certains procédés de mise en valeur typographique[16], auxquels s'ajoutent parfois des commentaires fortement allusifs.

Si la citation lipogrammatique peut constituer, en soi, un apport quantitatif non négligeable, son effet de stimulation sur la fabrique textuelle tient moins à ses caractéristiques littérales qu'aux dépenses d'écriture mises en œuvre pour l'intégrer, et motiver le changement d'instance d'énonciation. Compatibilité littérale n'étant nullement synonyme de compatibilité sémantique, plus la citation est longue et son dénoté spécifique, plus les dispositifs d'intégration ayant pour fonction d'assurer la continuité narrative et référentielle du récit doivent se faire ingénieux. Les prétextes à citation vont du « curriculum studiorum » (p. 60-66), qui justifie d'un coup la présence de huit énoncés touchant à des sujets divers — français, philosophie, maths, etc. —, au rapport d'ajudant (p. 291), en passant par l'attribution aux personnages de feintes où il n'est guère difficile de lire un commentaire métaphorique de la procédure d'insertion : « j'inventai tout un roman, lui disant qu'aficionado du folk-song, j'avais pour mission la constitution d'un colossal Variorum compilant dictons, racontars, sagas, faits amusants, anas, chansons ou traditions » (p. 269).

Le lipogramme de citation[17], cas particulier de citation approximative, relève d'une problématique sensiblement différente. Même s'il lui arrive parfois d'inclure quelque fragment de citation littérale, le critère de sélection qui le fait advenir n'est plus exclusivement matériel. Tout énoncé préformé, une fois soumis à certaine réécriture, peut être amené ainsi à désigner la contrainte : l'écart par rapport à l'original fait toujours signe. Le critère sémantique intervient alors de façon déterminante dans la sélection de l'emprunt : pertinence locale dans la syntagmatique du discours, pertinence globale dans l'idéologie du discours, et surtout présence d'éléments susceptibles d'être indexés sur un ou plusieurs des paradigmes de l'autodésignation. Si le simple geste d'extraction peut faire apparaître certaines virtualités sémantiques et au besoin en neutraliser d'autres, il est, par ailleurs, bien évident que l'exercice même de réécriture lipogrammatique

16 Dans le corps du texte, les citations de lipogramme sont imprimées en retrait par rapport à la marge et en petits caractères. Parmi les huit textes présentés au chapitre 6, les trois premiers sont en italique et les cinq suivants en romain : c'est dire que la typographie est ici au service de l'arithmétique métatextuelle. Il est difficile, néanmoins, de déterminer si ces calculs s'étendent à tout le volume et programment le fait, par exemple, qu'un lipogramme de Queneau est en italique (p. 269) alors que le suivant est en romain (p. 296); c'est que la présence, entre temps, d'autres citations — ou pseudo-citations —, imprimées elles aussi en retrait, crée une certaine confusion.

17 Ce que Genette appelait « transformation lipogrammatique » (p. 49-50).

n'est pas neutre[18]. La question qui se pose alors est la suivante : quelles opérations minimales permettront de créer un réseau dynamique de liens entre l'emprunt et son nouveau co-texte? C'est de la réponse à ces questions que dépendra la longueur du lipogramme de citation. Je n'en donnerai pour exemple que deux citations approximatives choisies l'une parmi les plus courtes, l'autre parmi les plus longues du volume.

Si le choix du premier exemple s'est porté sur une citation implicite insérée dans un emprunt plus vaste et s'exhibant en tant que tel, c'est que le phénomène est loin d'être isolé[19]. Mais surtout, dès lors qu'un passage de la réécriture de *Moby Dick* — «La Croix du Sud brillait dans la nuit. Au haut du grand mât, ainsi qu'un point sur un i, l'halo gris baignait d'un clair-obscur pâlissant l'or maudit du doublon[20]» — évoque la «Ballade à la lune» de Musset :

> dans la nuit brune,
> Sur le clocher jauni,
> La lune,
> Comme un point sur un i[21],

il devient possible d'examiner de près les transformations auxquelles a été soumis l'emprunt englobant afin d'accueillir la citation — opérations difficilement analysables à moins d'un déjà-là de l'écriture.

L'intégration syntagmatique est réalisée ici d'autant plus facilement que le sème de la comparaison était déjà présent dans l'énoncé importé et partiellement réécrit sous forme d'«ainsi que[22]...» La citation approximative peut donc servir de terme médiateur entre un énoncé récurrent dans *Moby Dick*, «haut du grand mât... doublon d'or», repris tel quel ou presque, et son co-texte autoreprésentatif. La citation de Musset et *la Disparition* témoignent, en effet, d'un même intérêt pour la matérialité de l'écriture, préoccupation qui n'est guère celle de l'énoncé de Melville dont il est question ici, mais qu'il va pourtant acquérir par contamination. «Ainsi qu'un point sur un i» ne suffirait pas à convoquer l'autoreprésentation chez Musset, il y faut «dans la nuit» et un astre; la lune étant exclue pour des raisons lipogrammatiques, on fera appel à «la Croix du Sud», syntagme qui, assorti des mêmes

18 Si Genette saisit bien l'importance du paramètre sémantique dans ce type d'emprunt, son analyse de la transformation lipogrammatique dans *la Disparition* témoigne d'une incompréhension totale des enjeux du roman : «un effet de paraphrase gauchement synonymique, avec une série de légers déplacements de sens inévitables, et plus ou moins cohérents entre eux. Le hasard y coopère» (p. 50). Le lipogramme tel qu'il est pratiqué ici, c'est très précisément l'anti-hasard; voir John Lee, «Brise ma rime», dans *Littératures*, Université de Toulouse-Le Mirail, n° 7 (1983), p. 11-20.

19 Dès qu'il atteint une certaine ampleur, l'emprunt est rarement pur : ainsi, par exemple, la réduction de *l'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (trad. Armand Pierhal, Paris, Laffont, 1952), aux pages 32-38 de *la Disparition*, inclut un certain nombre d'emprunts à *l'Île mystérieuse* de Jules Verne (p. 32-33), auxquels s'ajoutent des réminiscences de *Robinson Crusoe* de Defoe (p. 32) et des allusions à *Locus Solus* de Roussel (p. 38).

20 P. 87. Voir annexe.

21 Alfred de Musset, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1957 (Bibl. de la Pléiade), p. 83-87. Je tiens vivement à remercier Marc Parayre, qui m'a indiqué la source exacte de cet élément longtemps perçu comme allogène sans pouvoir être précisément identifié, la culture anglo-saxonne d'adoption ayant pris le pas sur ma culture d'origine.

22 On notera la valeur déictique de cet «ainsi que...» Le syntagme introduisait déjà, quelques lignes plus haut, «... un bloc raidi chu d'un ouragan obscur», où l'on reconnaîtra les vers qu'un «maudit» de la littérature consacrait à la mémoire de celui qu'il venait de traduire : «Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur» (Mallarmé, «le Tombeau d'Edgar Poe», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1985 [Bibl. de la Pléiade], p. 70).

majuscules, désignait, une cinquantaine de pages plus tôt, la maison d'édition «d'un roman [...] d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq, qui racontait l'inouï, l'ahurissant, l'affolant coup du sort qui frappait un banni [...]» (p. 32). «La Croix du Sud», qu'on a déjà lu patronnant explicitement la réécriture lipogrammatique de *l'Invention de Morel*, s'inscrit donc sur le double paradigme sémantique de l'écriture noir sur blanc — encre et papier — et blanc sur noir — blanc typographique sur la ligne d'écriture. La conséquence logique en est que la lumière, dispensée par cet astre métatextuel et décrite en termes de «halo gris», de «clair-obscur», fait, sous contrainte, *pâlir* l'or du doublon[23].

On comprendra aisément qu'à se prolonger la citation de la «Ballade à la lune» n'aurait pu que perturber la continuité référentielle du récit et diluer la densité des effets métatextuels produits. La rencontre improbable entre Melville et Musset est d'autant plus spectaculaire qu'elle se fait de façon abrupte et ponctuelle.

C'est une stratégie toute différente qu'illustre la paraphrase lipogrammatique, longue de près de deux pages, d'un extrait de la nouvelle de Borges intitulée «le Zahir». À l'occasion, l'emprunt fait même l'objet d'une amplification, on va le voir :

> *Zahir*, en arabe, veut dire notoire, visible; dans ce sens, c'est l'un des quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu; en pays musulmans, les gens du peuple désignent par ce mot «les êtres ou les choses qui ont la terrible vertu de ne pouvoir être oubliés et dont l'image finit par rendre les gens fous[24]»;
>
> «Zahir», dans un patois arabisant, signifiait «clair», «positif»; on dit aussi qu'il y a vingt-six noms pour anoblir Allah, dont «Zahir».
>
> *Un Zahir a d'abord un air normal, banal : il pourra s'agir d'un individu qui paraîtrait plutôt falot, ou d'un produit commun : un caillou, un doublon, un bourdon, un cadratin.* Mais ils ont tous un pouvoir horrifiant; qui a vu un jour un Zahir, jamais plus ne connaîtra l'oubli, lors finira hagard, divaguant (*la Disparition*, p. 140; c'est moi qui souligne).

Une des modalités de l'annexion de l'emprunt consiste, de nouveau, à faire porter le choix de l'équivalence sémantique sur une unité lexicale déjà pourvue d'un signifié métatextuel, «vingt-six», par exemple, ou «clair». Mais l'important ici est non pas tant la manière dont l'emprunt est ponctuellement intégré au réseau métatextuel que la pression sémantique qu'il exerce, une fois lipogrammatisé, sur son contexte. Les deux extraits de la nouvelle de Borges sont précisément ceux qui posent le principe d'une analogie en inscrivant des phénomènes multiples sous une désignation unique — le «Zahir» —, exploitation sur le mode fictif du processus métaphorique lui-même. Il suffit alors d'attribuer à «Zahir» un signifié religieux pour que l'expérience textuelle s'imprègne de mystique. L'ajout, dans la version lipogrammatisée, de quelques exemples bien choisis fera en sorte que le signifié religieux s'étende à l'ensemble des énoncés métatextuels, dont l'objet devient apte désormais à inspirer une terreur sacrée. Seront donc investis d'un pouvoir sans nom : «un caillou», pierre maudite, car gravée de trois poinçons distincts («au haut, on aurait dit la Main à trois doigts du Malin; au mitan, un huit horizontal à coup sûr signalant

23 Il est peut-être utile de préciser que le doublon est non seulement une «ancienne monnaie d'or», mais aussi une «faute typographique consistant dans la répétition d'un élément de manuscrit (mot, ligne, phrase, alinéa)» (*Petit Robert*).

24 Jorge Luis Borges, «le Zahir», dans *l'Aleph*, trad. L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967 (l'Imaginaire), p. 139-140.

l'infini; au bas, un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit», p. 140); «un doublon», pièce d'or que recevra quiconque signale Moby Dick, voire erreur typographique (p. 86); «un bourdon», celui qu'on entend (p. 22) ou qu'on brode (p. 108) mais tout aussi bien la faute d'un typographe ayant omis un ou plusieurs mots de la copie; et enfin, passage à l'explicite, «un cadratin», seul mot de la liste dont le dénoté soit exclusivement linguistique, puisqu'il désigne un cadrat de l'épaisseur d'un caractère, employé par les typographes pour remplir la justification des lignes et laisser des... blancs *(Petit Robert)*. On l'aura compris sans peine : la contrainte, c'est précisément... l'indicible.

Il arrive cependant que la réécriture lipogrammatique de passages même aussi longs que ceux empruntés à Borges ne suffise pas à produire un effet de sens aussi massif, et qu'afin de pouvoir faire jouer le principe d'analogie, il faille évoquer la configuration globale de tout un volume. Une difficulté pointe alors : l'allusion intertextuelle globale ne peut fonctionner véritablement que s'il y a univocité quant à ce qu'elle désigne. Or, à moins d'une compétence particulière construite hors du texte, la pertinence des allusions suivantes à *Moby Dick* resterait problématique :

> [Anton Voyl] voyait [...] tout un tas d'imparfaits croquis, dont chacun [...] contribuait à ourdir, à bâtir la configuration d'un croquis initial qu'il simulait [...] :
>
> [...] l'iris malin d'un cachalot colossal, narguant Jonas, clouant Caïn, fascinant Achab (p. 19);
>
> Blanc qui, à tout jamais, nous taira vis-à-vis du Sphynx, Blanc à l'instar du grand Cachalot blanc qu'Achab pourchassa trois ans durant, Blanc où nous disparaîtrons un à un... (p. 129);
>
> Ta chair, O, ta chair, galuchat blanc du cachalot fatal [...] (p. 184).

Si, en contexte, ces comparaisons et métaphores se révèlent efficaces, c'est qu'il s'agit moins d'allusions intertextuelles que d'allusions intratextuelles à une réduction par Perec de la traduction française de *Moby Dick* de Melville qui, seule parmi les réécritures globales, a la particularité d'être présentée comme citation, en italique, du «JOURNAL D'ANTON VOYL», «Un lundi» (p. 85-89)[25].

Le roman de Melville[26], qui selon les éditions varie de 500 à 600 pages, est ramené ici à des proportions plus modestes : réduit à moins d'un

25 Même si leur origine est indiquée sous forme d'allusions, les autres réécritures globales ne sont pas typographiquement démarquées de leur entour car elles sont prises en charge par le discours narratif de premier degré. Celle de *l'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (p. 32-38) a déjà été mentionnée. Il faudrait lui ajouter la réduction (p. 45-50) de *l'Elu* de Thomas Mann (trad. L. Servicen, Paris, Albin Michel, 1952) qui a trois particularités : celle d'être simultanément une expansion du chapitre 31 du *Docteur Faustus* (trad. L. Servicen, Paris, Albin Michel, 1950), autre roman du spécialiste du montage citationnel qu'est Mann; celle de prendre la suite d'une nouvelle version du mythe d'Œdipe; et enfin celle de voir ses épisodes disséminés dans le volume (p. 45-50 et p. 281) afin de multiplier les points de contact avec d'autres emprunts.

26 L'édition utilisée est la suivante : Hermann Melville, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1980, 2 vol. (Folio, n[os] 1216-1217). Il s'agit là d'une reprise de la traduction de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono publiée en 1941 dans le Livre de Poche. Cet ouvrage figurait dans la bibliothèque de Georges Perec et a servi à la préparation de *la Vie mode d'emploi* (pour plus détails, voir Ewa Pawlikowska, «Ouvrages figurant dans la Bibliothèque de Perec», dans *TEM*, 6 [1986], p. 88).

centième de sa longueur, il n'occupe que quatre pages. J'en ai numéroté les paragraphes, entre crochets droits, de 1 à 23; ils sont repris en annexe du présent article et assortis de références au texte source.

La version de Voyl reprend en partie la substance des avant-propos et des tout premiers chapitres ainsi que celle des quatre derniers chapitres et de l'épilogue du récit d'Ishmaël. Pour convoquer le texte de Melville de la façon la plus voyante possible, la réduction opère sur des lieux stratégiques, le début et la fin, mais qu'elle traite de façon inégale : des portions de texte de longueur comparable se voient reprises tantôt en un ou deux paragraphes ([2] et [3]), tantôt en plus de onze ([11] à [22]). Et des cent vingt-huit chapitres centraux, seuls subsistent les vestiges d'une vingtaine, bribes permettant d'assurer le transit. Après amputation, les grandes articulations du récit attribué à Voyl se résument ainsi : «Ismaïl» ([2]), «Marins à bord» ([4]), «Moby Dick» ([5]), «Achab» ([6] à [9]), «Moby Dick apparaît» ([11] à [13]), «Aux canots !» ([14] à [17]), «l'Assaut fatal» ([18] à [21]) et «Conclusion» ([22]).

L'analyse des transformations opérées sur le texte source confirme les inégalités que révélait un simple calcul. Elles vont de la citation au plus près du texte source — voir [6] et [19] en annexe — à l'abrégé capable d'éliminer jusqu'à plusieurs centaines de pages — [3] et [10] —, en passant le plus souvent par le condensé réunissant des éléments prélevés un à un dans un même chapitre ou dans des chapitres consécutifs et, occasionnellement, par un récit itératif évitant les répétitions événementielles [17].

À une telle hauteur d'analyse rien qui remette en cause la typologie des opérations de réduction proposée par Genette. Mais l'intérêt qu'elle présente diminue dès que l'analyse se fait attentive. Prenons-en d'abord pour exemple les deux paragraphes de synthèse, l'un prospectif, l'autre rétrospectif, qui compensent, à deux pages d'intervalle, la suppression de la majeure partie du récit de Melville :

> [3] *Ils sont partis trois ans, ils ont couru trois ans, bravant tourbillons, ouragans ou typhons, du Labrador aux Fidji, du Cap Horn à l'Alaska, d'Hawaï au Kamtchatka* (p. 85);
> [10] *Trois ans dura la circumnavigation. Trois ans durant cingla l'hardi galion, louvoyant du nord au sud, roulant, tanguant dans l'inouï tohu-bohu du jusant, bourlinguant sous l'août brûlant, sous l'avril glacial* (p. 87).

Simples façons d'indiquer que du temps passe, que le voyage du *Péquod* se poursuit, bref, que de l'écrit disparaît, les deux énoncés ressemblent à s'y méprendre à cette forme de synthèse opérée, nous dit Genette, «pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail — et donc chaque phrase — pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit» (p. 279). Il peut, en effet, paraître opportun d'oublier chaque détail, chaque phrase, dès lors qu'il s'agit d'appliquer le principe lipogrammatique à un matériau qui ne l'est pas.

Or, ce qu'une lecture, original en main, révèle, est sensiblement différent. Dans le premier exemple, si les mots proscrits par Voyl sont ceux qui décrivent précisément la course de trois ans du *Péquod*, qu'ils soient lipogrammatiques — Japon, Java, Sumatra — ou non — Cap de Bonne Espérance —, les mots inscrits par lui font pourtant bien partie du lexique de Melville. Les

éléments — vocables ou simples phonèmes — d'une onomastique susceptible de faire illusion — «Fidji» et «Labrador», «...lask» et «cap Horn» — ont été, en effet, prélevés deux à deux, au cours de la traversée du texte, dans des énoncés où il était question de voyages «de trois ans» (voir annexe); et c'est à partir de ces quatre éléments que sont déduits les suivants, «Hawaï» et «Kamtchatka», selon divers procédés poétiques caractéristiques du livre. La transformation se double par ailleurs ici d'une imitation[27] : l'abrégé fait d'autant mieux illusion qu'il adopte la rhétorique du discours d'Achab, parole réminiscente de celle des prédicateurs protestants illustrée, au chapitre IX de *Moby Dick*, par le sermon du père Mapple sur Jonas. Quant au second paragraphe cité plus haut, s'il est lui aussi perçu comme résumé authentique de la course d'Ismaïl, c'est, entre autres, grâce à la paraphrase savoureuse («le tohu-bohu du jusant») d'une métaphore saisissante («le tintamarre de l'océan»). Les deux exemples illustrent assez bien la stratégie d'une réécriture qui consiste à s'éloigner, mais au plus près, du texte source, grâce à la fusion[28] d'éléments phoniques, graphiques, syntaxiques, lexicaux et sémantiques prélevés en divers points du récit de Melville.

Lorsque la réduction opère véritablement une synthèse à distance de l'original, comme c'est parfois le cas, ce n'est plus pour préserver le mouvement d'ensemble de l'emprunt mais au contraire celui du co-texte d'accueil : le mot à mot original s'efface sous la pression du co-texte lipogrammatique et autoreprésentatif. Le paragraphe [5] en offre sans doute l'exemple le plus achevé :

> *Son grand corps blanc [...] faisait, aurait-on dit, un trou au mitan du flot, un noyau blanc sur l'horizon azur, qui vous fascinait, qui vous attirait, qui vous horrifiait, trou sans fond, ravin blanc, sillon fulgurant d'un courroux virginal, couloir qui conduisait à la mort, puits vacant, profond, lacunal, vous aspirant jusqu'à l'hallucination, jusqu'au tournis ! Huis blanc d'un Styx plus noir qu'aucun goudron, tourbillon blafard du Malström! Moby Dick!* (P. 86.)

Y figurent nombre des métaphores pseudo-lacaniennes qui, tout au long du volume, tentent de décrire ou déchiffrer le signe absent sur le mode de la «béance originelle» et du «défilé de la parole», discours obsédant souvent accompa-

---

27 Dans une problématique de l'écriture, la pertinence de la distinction entre transformation et imitation, en fait, ne tient pas. Voir à ce propos Daniel et Nicole Bilous, «la Manière deux. Pour une didactique du pastiche», dans *la Réécriture* (Actes du colloque de l'Université d'été, Cerisy-la Salle, août 1988), Grenoble, Édition CEDITEL, 1990, p. 125-140.

28 J'insiste sur ce terme de *fusion* qui décrira, de façon indifférenciée, les pratiques que Genette désigne par les termes d'*excision* et de *concision* : «de l'excision, qui peut à la limite se dispenser de toute production textuelle et procéder par simples biffures ou coups de ciseaux, il faut distinguer la *concision*, qui se donne pour règle d'abréger un texte [...] en le récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un nouveau texte, qui peut à la limite ne plus conserver un seul mot de l'original. Aussi la concision jouit-elle, dans son produit, d'un statut d'œuvre que n'atteint pas l'excision» (p. 271). Les critères qui excluaient la citation du champ opératoire de la transformation sont ceux-là mêmes qui tendent ici à minimiser le travail dont résulte l'excision, et pour cause : l'excision n'est rien moins qu'une citation tronquée. Et ici encore, il y a pourtant bien transformation sémantique et/ou matérielle : elle résulte du nouvel arrangement syntagmatique des éléments lexicaux prélevés. Le terme englobant de *fusion* aura au moins le mérite de mettre l'accent sur le processus de mise ensemble, car, si toute réduction procède globalement par suppression et donc par destruc(tura)tion partielle, elle constitue tout autant, de même que le lipogramme, un exercice de structuration.

gné d'allusions littéraires, à *Moby Dick* notamment[29].

Lorsque le processus de synthèse apporte des modifications radicales au scénario même, celles-ci ont paradoxalement pour effet, non seulement de resserrer les liens avec le co-texte, mais de renforcer la ressemblance entre l'original et la version amputée, engageant ainsi, à nouveau, la transformation sur le chemin de l'imitation[30]. Les paragraphes [4] à [6] en fourniront le premier exemple : les réjouissances des marins et les réflexions sur la baleine-signe y précèdent l'entrée d'Achab alors que, chez Melville, elles la suivaient; or ce bouleversement de l'ordre narratif est perçu comme simple équivalent des procédures permettant de retarder l'entrée d'Achab jusqu'au chapitre XXVII de *Moby Dick*. Avec la mort d'Achab, c'est d'une autre forme de transfert qu'il s'agit : Voyl l'imagine disparaissant cloué au dos de Moby Dick, de la même manière que son compagnon Fédallah, qui avait justement prédit les signes avant-coureurs du désastre; la séquence mensongère [20] non seulement compense indirectement l'omission du personnage mais, réalisant un des souhaits d'Achab — « que je sois [...] attaché à toi » —, lui fait subir une mort digne des autres personnages de *la Disparition*, emportés par le blanc. C'est de même un critère d'économie à la fois narrative et textuelle qui transforme, à deux reprises ([5] et [11]), le vol d'oiseaux blancs qui plane au-dessus de Moby Dick en un vol d'albatros. L'association de l'albatros et de la baleine blanche en un phénomène fictif, seule trace de la comparaison qu'établissait Melville entre ces deux puissants symboles, est une manière concise d'introduire des liens intratextuels avec les occurrences d'« albatros » disséminées en d'autres points de *la Disparition*, notamment dans une réécriture de Mallarmé (p. 118) et une allusion à Baudelaire (p. 204).

En recréant l'illusion référentielle propre au récit de Melville, la réécriture profite du rayonnement sémantique et de la symbolique de *Moby Dick*, qu'elle asservit à un discours particularisant et inscrit dans une stratégie de la modernité. Les effets de sens résultent de cette tension entre co-texte source et co-texte d'accueil.

C'est sans doute au niveau microtextuel que le processus est le plus remarquable, et souvent dans des énoncés, anodins semble-t-il, dont les éléments constitutifs, prélevés ici et là (voir annexe), sont insérés dans une combinatoire jusque-là inédite :

> *À minuit, au gaillard d'avant, il y avait Starbuck, Daggoo, Flask, Stubb, du Cap-Cod, Dough-Boy. Pip jouait du tambourin. On chantait :*
>
> *Oh yo Oh yo*
> *Pour un flacon d'Alcool!* (P. 85.)

Nul doute que le choix des six membres de l'équipage ait été dicté par la contrainte. Mais,

29 « [...] un noyau vital dont la divulgation s'affirmait tabou, [...] un point nodal, [...] trou abyssal au rayon nul, champ inconnu [...], tourbillon » (p. 19-20); « blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa mort [...], noyau pourri [...], canyon du Non-Colorado, corridor [...], [...] trou où sombrait son discours [...], sillon lacunal, canal vacant, ravin lacanial, vacuum à l'abandon où nous sombrons [...] » (p. 128).

30 Il n'est pas exclu que certaines de ces transformations soient, en fait, des emprunts au célèbre film de John Huston dans lequel Gregory Peck jouait le rôle pincipal (*Moby Dick*, Hollywood, Moullin Production, 1954). Je pense notamment à la fin d'Achab.

si elle a permis la déformation d'Ishmaël en Ismaïl quelques lignes plus haut, on peut s'interroger sur les raisons qui font exclure de cette liste le harponneur Queequeg, alors que la version Voyl n'hésitera pas à reprendre un de ses gestes mémorables en l'attribuant à Dagoo. On s'en étonne d'autant plus qu'il existe déjà dans la version de Melville une déformation lipogrammatique du nom de Queequeg :

> [Queequeg] prit la plume qu'on lui offrait et, au bon endroit, sur le papier, il copia une réplique exacte d'un bizarre chiffre rond qui était tatoué sur son bras. De sorte que, à cause de l'erreur obstinée de Peleg au sujet de son nom, on lut quelque chose dans ce genre :
>
> *Qohog*
> sa X marque[31]

et qu'il n'est pas trop difficile de percevoir une réminiscence de ce passage, bien plus loin dans *la Disparition :*

> Quand il choisissait pour son gang un compagnon, Albin lui donnait d'abord convocation dans son bjord. [...] Alors Albin lui tatouait sur son avant-bras [...] un sillon blanc ultrafin : [...] il s'agissait [..] d'un rond portant au mitan un trait droit (p. 177)[32].

On trouvera un premier élément de réponse dans la composition même de la première des trois phrases du paragraphe consacré à l'équipage. Le cinquième et dernier nom à y être introduit est, en effet, celui de «Dough-Boy»; or, «pâte à pain», qui désigne chez Melville la pâleur de ce personnage subalterne, s'inscrit sur le paradigme métatextuel de la blancheur. En fait, ce qui disqualifie l'Indien Queequeg/Qohog, c'est que, contrairement aux compagnons retenus ici, il n'est ni blanc, ni noir, alors que Daggoo, lui, est un nègre. S'il occupe la place de Queequeg, aux côtés de Starbuck, c'est surtout par ce qu'il conviendra d'appeler une double paranomase[33] métatextuelle assortie d'un paragramme[34] métamétatextuel : dans Daggoo, il y a, d'abord, « dag[ue]», instrument tranchant métaphorisant globalement la contrainte et localement l'emplacement même d'une excision, celle du nom du harponneur de Starbuck; figure ensuite un redoublement final «oo», qu'on sera d'autant plus tenté de lire comme désignation du phénomène d'autodésignation que la phrase en question est constituée de huit segments isolés par une virgule et qu'elle comprend six noms propres, dont cinq noms de personnes. Que ces six noms s'organisent en trois couples, de huit lettres pour le premier — Starbuck et Dough-Boy —, de cinq pour le second — Flask et Stubb — et de six pour le troisième — Daggoo et Cap-Cod —, alors qu'à la phrase suivante Pip se réserve le privilège du trois, personne ne le contestera; que ces noms

31 *Moby Dick*, ch. XVIII, «Sa marque»; t. I, p. 148.

32 Cette transformation toute roussellienne de «l'inscription du blanc sur un bord du billard» de la page 156, peut, grâce à «sillon», rappeler la marque d'Achab, celle que l'on retrouve également sur le corps d'autres personnages de *la Disparition* (p. 106 et 267). Le paradigme de la marque, et du tatouage notamment, est assez étendu pour faire sans Queequeg.

33 «La *paranomase* repose sur la paronymie ou homonymie partielle : c'est seulement une partie du signifiant de dénotation qui fournit au connotateur son matériel signifiant» (Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité», p. 82).

34 «Selon ce qui est retenu du signifiant de dénotation pour former le signifiant de connotation, on aura des réalisations différentes : [...] avec le choix de certains graphèmes, on pourra rencontrer des [...] *paragrammes*» (*ibid.*).

propres n'aient pas fait l'objet des mêmes calculs de la part de Melville, non plus. On le voit, l'opération de transformation s'effectue, ici, au niveau du simple mot à mot, d'abord par la sélection, ensuite par l'agencement des vocables, mais il s'agit d'une récupération qui porte autant sur le lexique que sur l'ensemble de la stratégie d'écriture de Melville : quiconque s'est plu à une lecture un peu minutieuse de *Moby Dick* sait que le chiffre «trois», entre autres, y joue un rôle structurant d'importance.

C'est cette attention au détail du texte qui fait l'intérêt du retour à la source, non pas pour la satisfaction d'y trouver une origine, mais afin de mesurer l'écart qui s'instaure entre les deux et seul fait sens, et de comprendre par là les enjeux de la transformation. La confrontation des deux passages suivants en fournira un ultime exemple :

> [16] ***Sur*** *son jambart au cuir crissant, Daggoo* ***affûta*** *son* ***harpon*** *au morfil plus aigu qu'un* ***rasoir*** (p. 88);
>
> Je me demandais où [Queequeg] cachait son **rasoir** quand [...] il désemmancha le **harpon** qui était à la tête du lit, enleva le fourreau et **affûta** un peu l'instrument **sur** sa botte. Il se dirigea vers le [...] miroir et commença [...] un harponnage de ses joues (*Moby Dick*, ch. IV, «la Courtepointe»; t. I, p. 74).

S'y confirme l'effacement de Queequeg par Dagoo, personnage au profil nettement plus métatextuel, et cela par un déplacement, dans l'ordre du récit, de l'information véhiculée dans la séquence originelle : présentée dans le premier tiers du roman de Melville, elle n'apparaît pertinente que dans le dernier tiers de la réduction. Les traces de ce déplacement ne sont pas indifférentes : les éléments lexicaux prélevés sont réinsérés dans un ordre rigoureusement inverse à celui qui était, à l'origine, le leur. Outre son intérêt biotextuel peut-être[35], cette inversion semble témoigner du soin apporté à la réécriture du paragraphe. Et pour cause : dans la stratégie métatextuelle globale, avant que ne commence le récit de la chasse à la baleine dont la couleur rappelle la blancheur du papier, il est important que le harpon, déjà surdéterminé, soit comparé à un rasoir afin de s'inscrire avec «Dagoo» sur le paradigme des objets tranchants. Le harponneur, du coup, en devient coupe-papier.

Transformation ludique, certes, mais qui joue à plein parce qu'elle témoigne d'une belle connaissance du texte de Melville, dont certains passages ne manquent ni de connotations métatextuelles ni d'humour :

> Primo : Je divise, selon leur grandeur, les baleines en trois VOLUMES primordiaux (subdivisibles en chapitres), qui doivent contenir les grands et les petits.
> I : LA BALEINE IN-FOLIO; II : LA BALEINE IN-OCTAVO; III : LA BALEINE IN-DOUZE.
> Comme type de l'IN-FOLIO, je propose le *Cachalot;* de l'IN-OCTAVO, l'*Épaulard;* de l'IN-DOUZE, le *Marsouin*.
>
> LIVRE II (in-octavo), chapitre III (Narval). C'est-à-dire, Baleine à Narine. Autre exemple d'une baleine curieusement nommée. Et qui, je le suppose, le fut ainsi parce que sa curieuse corne a été prise autrefois pour un nez en forme de bec [...]. Selon moi [...] la corne du Narval peut

35 Voir Bernard Magné, «Bout à bout tabou», dans *Parcours Perec*, p. 97-108.

> lui très utile comme coupe-papier pour lire les pamphlets[36].

La réduction de l'ensemble du message de Melville à son unique dimension métatextuelle ne peut, cependant, s'envisager hors du système narratif qui la prend en charge. L'éviction d'Ishmaël, narrateur à la première personne, au profit d'Anton Voyl qui, «son bic à la main, [...] racontait, [...] s'autobiographiait, [...] s'analysait» (p. 42), s'accompagne d'une transfocalisation : si l'obsession démoniaque d'Achab prend alors le pas sur «la blanche rêverie d'Ishmaël[37]», c'est que Voyl ne peut s'exprimer qu'en termes de mal-[é]-diction. D'où la conclusion sous forme de métathèse qui tout à la fois le dit et, par découpe, le montre : «Ah Moby Dick ! Ah Maudit bic !»

Écrire : transformer un vide en signe plein : relire *Moby Dick* pour en faire l'histoire d'une bande de coupe-papier que rapporte un gratte-papier.

36 *Moby Dick*, ch. XXXII, «Cétologie»; t. I, p. 201-202 et 209. Notons que la transformation à laquelle Perec soumet *Moby Dick* se greffe sur celle que constitue déjà sa traduction française car, chez Melville, il n'est pas tout à fait question de coupe-papier : «it may be convenient to him for a folder in reading pamphlets» (New York, Dutton, 1969 [1907; Everyman's Library], p. 123).

37 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 11. Dans le roman de Melville, Moby Dick est loin d'être envisagé comme signe univoque; seule trace de cette ambiguïté, peut-être : le paragraphe [14] de la version Voyl.

ANNEXE

RÉDUCTION LIPOGRAMMATIQUE DE *MOBY DICK*

On trouvera d'abord, encadrés et numérotés par nous, et en italique comme dans l'original, les vingt-trois paragraphes de la réécriture de *Moby Dick* dans *la Disparition* (p. 87-89).

Viennent ensuite, immédiatement après le paragraphe en cause, les éléments de *Moby Dick* soumis à réécriture, mais dans l'ordre qui leur était assigné dans le texte source. Les passages faisant l'objet d'une traduction lipogrammatique ont été soulignés, tandis que les caractères gras indiquent des **recoupements lexicaux** entre les deux versions. Si ces recoupements laissent supposer qu'il y a eu emprunt, ils n'en constituent pas pour autant la preuve.

[1] *Oui, il y a aussi Ismail, Achab, Moby Dick.*

[2] *Toi, Ismaïl, pion tubar, glouton d'obscurs manuscrits, scribouillard avorton qu'un cafard sans nom gagnait, toi qui partis, fourrant un sarrau, trois maillots, six mouchoirs au fond d'un sac, courant à ton salut, à ta mort, toi qui, dans la nuit, voyais surgir l'animal abyssal, l'immaculation du grand Cachalot blanc, ainsi qu'un volcan lilial dans l'azur froid!*

ÉTYMOLOGIE (D'après le **pion tub**erculeux d'une école de grammaire)

(«Étymologie», I, p. 21.)

EXTRAITS (Fournis par un petit rat de bibliothèque)

(«Extraits», I, p. 23.)

Je m'appelle Ishmaël. [...] Il y a quelques années [...], l'envie me prit de naviguer un peu [...]. Quand [...] mon **cafard** prend tellement le dessus [...], je comprends alors qu'il est grand temps de prendre le large.

(I. «Mirages», I, p. 41.)

dans les folles imaginations qui me faisaient pencher vers mon désir [...], entraient [...] des processions sans fin de baleines avec, au milieu, le **grand** fantôme **blanc** de l'une d'elles, pareil à une colline de neige dans le ciel.

(*Ibid.*, p. 48.)

Je **fourr**ai une chemise ou deux dans mon vieux **sac** de toile

(II. «Le Sac de tapisserie», I, p. 48.)

Quel est donc celui qui s'avance maintenant?
— *Moi*, parce qu'il y eut un survivant au naufrage.

(«Épilogue», II, p. 367.)

[3] *Ils sont partis trois ans, ils ont couru trois ans, bravant tourbillons, ouragans ou typhons, du Labrador aux Fidji, du Cap Horn à l'Alaska, d'Hawaï au Kamtchatka.*

— V'là l'équipe à Grampus. [...] Un voyage de **trois ans** [...]! Nous allons avoir les dernières nouvelles des **Fidji**. [...] La porte s'ouvrit toute grande. Il s'y engouffra un tas de marins [qui] ressemblaient à une bande d'ours **du Labrador**.

(III. «L'auberge du «Jet de la baleine», I, p. 57.)

j'appris que **trois** vaisseaux appareillaient pour [...] **trois ans** [et], montant à bord du *Péquod*, je fus convaincu que c'était là le bateau qu'il nous fallait.

(XVI. «Le Navire», I, p. 122.)

Le **trois**ième second était **Flask** [...]; et un voyage de **trois ans** autour du **cap Horn** n'était pour lui qu'une partie de rigolade

(XXVII. «Chevaliers et écuyers (suite)», I, p. 181.)

Ainsi, dans ces [...] mers japonaises, le marin rencontre la plus effroyable de toutes les tempêtes : le **typhon**.

(CXIX. «Les Bougies», II, p. 280.)

Quarante ans de continuelle chasse aux baleines ! Quarante ans de privations, de périls et d'orages ! Quarante ans sur la mer impitoyable. Pendant quarante années, Achab a déserté la terre paisible

(CXXXII. «La Symphonie», II, p. 326.)

[4] *À minuit, au gaillard d'avant, il y avait Starbuck, Daggoo, Flask, Stubb, du Cap-Cod, Dough-Boy. Pip jouait du tambourin. On chantait :*

Oh yo Oh yo
Pour un flacon d'Alcool!

Le second du *Péquod* était **Starbuck**

(XXVI. «Chevaliers et écuyers», I, p. 175.)

Le deuxième second du *Péquod* était **Stubb**. Il était natif **du cap Cod**

(XXVII. «Chevaliers et écuyers (suite)», I, p. 179.)

Le troisième second était **Flask**

(*Ibid.*, p. 181.)

Le troisième harponneur était **Daggoo**, un nègre sauvage gigantesque, couleur de charbon

(*Ibid.*, p. 183.)

Le petit nègre **Pip** ne revint jamais [...]! Sur le sombre **gaillard d'avant** du *Péquod* vous le verrez bientôt en train de battre son **tambourin**

(*Ibid.*, p. 184.)

Dough-Boy, le steward, passant sa tête pâle en mie de pain par l'écoutille de la cabine, annonce le dîner

(XXXIV. «La Table de la cabine», I, p. 216.)

l'**alcool** fut sifflé simultanément par tous

(XXXVI. «Le Gaillard d'arrière», I, p. 240.)

HARPONNEURS ET MARINS ([...] tous **chant**ant en chœur).

(XL. «**Minuit au gaillard d'avant**», I, p. 245.)

«**Ho**! le bon vent ! **Ho**-hé-**yo**»

(CXXIII. «Le Mousquet», II, p. 293.)

[5] *Un marin nantuckais immortalisait un combat colossal qui, par trois fois, opposait Achab au grand Cachalot blanc, à Moby Dick. Moby Dick! Son nom glaçait jusqu'aux plus forts, un frisson convulsif parcourait l'octogonal tillac. Moby Dick! L'animal d'Astaroth, l'animal du Malin. Son grand corps blanc qu'un vol d'albatros partout, toujours, accompagnait, faisait, aurait-on dit, un trou au mitan du flot, un noyau blanc sur l'horizon azur, qui vous fascinait, qui vous attirait, qui vous horrifiait, trou sans fond, ravin blanc, sillon fulgurant d'un courroux virginal, couloir qui conduisait à la mort, puits vacant, profond, lacunal, vous aspirant jusqu'à l'hallucination, jusqu'au tournis! Huis blanc d'un Styx plus noir qu'aucun goudron, tourbillon blafard du Malström ! Moby Dick ! On n'y faisait allusion qu'à mi-voix. Signons-nous, disait parfois un bosco pâlissant. L'on voyait plus d'un marin murmurant tout bas un dominus vobiscum.*

— Dieu me préserve... nous préserve tous, murmura Starbuck à voix **bas**se.

(XXXVI. «Le Gaillard d'arrière», I, p. 237.)

PREMIER MATELOT **NANTUCKAIS** [...] *(il chante et tous entonnent le chant à la suite.)*

Notre capitaine se tenait sur le pont [...].
Soyez gais, garçons, et du cœur au ventre
Quand le harponneur servira la baleine.

(XL. «Minuit au gaillard d'avant», I, p. 246.)

Moi, Ishmaël, j'étais un de cet équipage. [...] Attentives et avides mes oreilles semblaient recueillir l'histoire de ce monstre

(XLI. «Moby Dick», I, p. 254.)

Moby Dick entraînait avec elle tout un appareil de terreurs invisibles. **Son nom** seul provoquait une telle panique que très peu de chasseurs [...] consentaient à affronter les périls de sa gueule.

(*Ibid.*, p. 257.)

Ces hommes disaient [...] que tirer la lance sur une apparition telle que le cachalot n'était point l'affaire des mortels; que l'essayer équivalait à faire un prompt plongeon dans l'éternité.

(*Ibid.*, p. 258.)

Ses trois baleinières coulées autour de lui [...], un capitaine, saisissant un couteau [...], s'était élancé sur la baleine [...]. Voilà ce qu'avait fait Achab. Et c'est alors que [...] Moby Dick lui avait fauché la jambe

(*Ibid.*, p. 261.)

La Baleine Blanche nageait devant lui comme l'incarnation de toutes les puissances **mal**ignes [...]. Tout [...] **mal** était pour ce fou d'Achab visiblement personnifié [...] en Moby Dick.

(*Ibid.*, p. 261-262.)

il y avait [...] quelque chose de mystique, voire d'ineffable, qui désespérait l'entendement. Par-dessus tout, c'est la blancheur de la baleine qui m'épouvantait.

(XLII. «La Blancheur de la baleine», I, p. 266.)

Voyez l'**albatros**. D'où proviennent donc ces nuages d'émerveillement spirituel et de pâle horreur parmi lesquels ce blanc fantôme vole dans toutes les imaginations?

(*Ibid.*, p. 268.)

Il est difficile de douter que ce qui effraie le plus dans l'aspect des morts est la pâleur de marbre qu'on leur voit [...]. De cette pâleur des morts nous empruntons la couleur du linceul [...]. Dans nos superstitions, nous ne manquons pas de jeter un manteau couleur de neige sur nos fantômes

(*Ibid.*, p. 271.)

il y eut **plus d'un marin** pour jurer [...] que c'était Moby Dick. Pendant quelque temps, régna aussi un sentiment de terreur particulière à l'égard de cette apparition

(LI. «Le Jet fantôme», I, p. 321.)

un des oiseaux légers de l'essaim qui planait comme un dais sur **l'animal se** posait silencieusement

(CXXXIII. «La Chasse — Premier jour», II, p. 333.)

Mais, blanc comme un cadavre, Starbuck, désespéré, était parti.

(CXXXII. «La Symphonie», II, p. 329.)

La bouche étincelante baîllait [...] comme la porte ouverte d'un tombeau de marbre.

(CXXXIII. «La Chasse. Premier jour», II, p. 334-335.)

[6] *Alors apparaissait Achab. Un sillon profond, d'un blanc blafard, traçait son cours parmi son poil gris, striait son front, zigzaguait, disparaissait sous son col. Bancal, il s'appuyait sur un pilon ivoirin, moignon royal qu'on façonna jadis dans l'os palatin d'un grand rorqual.*

Le Capitaine **Achab** était debout sur le gaillard d'arrière. [...] **Un** mince **sillon d'un blanc** livide **traçait son** chemin **parmi** ses cheveux **gris**, traversait tout droit un côté de son visage et, par le cou, **disparaissait sous** ses vêtements. [...] La raideur hautaine de son attitude provenait en partie de la barbare jambe blanche **sur** laquelle **il s'appuyait**. Je savais déjà que cette jambe avait été **façonn**ée en mer dans l'**ivoir**e poli d'une mâchoire de cachalot. [...] Peu après cette première **appar**ition, il se retira dans sa cabine

(XXVIII. «Achab», I, p. 186-189.)

On ne pouvait alors regarder Achab assis sur son trépied d'**os** sans penser à sa symbolique **roya**uté.

(XXX. «La Pipe», I, p. 193.)

le chemin fut subitement éclairé par des **zigzag**s de feu.

(CXIX. «Les Bougies», II, p. 282.)

— ô toi, clair esprit du feu clair [...], j'ai été si profondément brûlé par toi [...] que j'en porte encore à présent la marque

(*Ibid.*, p. 285.)

[7] *Il surgissait, tonnant, hagard, maudissant l'animal qu'il pourchassait voici dix-huit ans, il lui lançait d'insultants jurons.*

— Oui, [...] c'est cette baleine blanche **maudi**te qui m'a démâté [...]! Dressant alors ses deux bras en l'air il hurla sans mesure des imprécations :
— Oui, oui, je la **pourchass**erai

(XXXVI. «Le Gaillard d'arrière», I, p. 235.)

Tordu, noueux, ridé, **hagard**, [...] Achab se tenait debout

(CXXXII. «La Symphonie», II, p. 325.)

j'ai frappé ma première baleine, garçon harponneur de **dix-huit ans**! Il y a [...] quarante ans de ça!

(*Ibid.*, p. 326.)

[8] *Puis, au haut du grand mât, il plantait, il clouait un doublon d'or, l'offrant à qui saurait voir avant tous l'animal.*

Prenant le maillet [...], il s'avança vers le **grand mât**, brandissant le marteau [...] et [...] montrant la pièce d'or; et là, d'une voix perçante il s'écria : — Celui [...] qui me lèvera cette baleine blanche aura cette once **d'or**, les gars!

(XXXVI. «Le Gaillard d'arrière», I, p. 233.)

[Lorsque Achab] arrivait [...] devant le **grand mât**, son regard se fixait [...] sur la pièce **d'or** qui était **clouée** là

(XCIX. «Le Doublon», II, p. 195.)

[9] *Nuit sur nuit, jour sur jour, à l'avant du galion, transi, raidi dans son suroît, plus dur qu'un roc, plus droit qu'un mât, plus sourd qu'un pot, sans un mot, sans un clin, plus froid qu'un mort, mais bouillonnant dans son for d'un courroux surhumain, volcan grondant ainsi qu'un bloc raidi chu d'un ouragan obscur, Achab scruta l'horizon noir. La Croix du Sud brillait dans la nuit. Au haut du grand mât, ainsi qu'un point sur un i, l'halo gris baignait d'un clair-obscur pâlissant l'or maudit du doublon.*

par une nuit sereine baignée de **clair** de lune, [.] un jet argenté fut aperçu

(LI. «Le Jet fantôme », I, p. 319.)

Pendant toute cette noirceur des éléments, Achab commanda presque continuellement [...], montrant la plus sombre réserve [...]. Avec sa jambe d'ivoire plantée dans son trou habituel, Achab, se tenant d'une main ferme aux galhaubans, resta debout pendant des heures et des heures, regardant droit au vent, tandis que de temps à autre une rafale de grésil ou de neige congelait presque ses cils [...]. Jamais Starbuck ne put oublier l'aspect du vieillard [lorsqu']il le vit, les yeux fermés, assis tout **raid**e, [...] le corps **droit**

(*Ibid.*, p. 322-323.)

dans ses promenades, lorsqu'[Achab] était le plus profondément plongé dans sa mauvaise humeur, [...] il s'arrêtait [...] devant le **grand mât** [et] son regard se fixait [...] sur la pièce d'**or** qui était clouée là

(XCIX. «Le **Doublon**», II, p. 194-195.)

Et ce fut ainsi, **jour** après **jour**, **nuit** après **nuit**. Il ne descendait plus dans la cabine

(CXXX. «Le Chapeau», II, p. 319.)

son regard perçant **scrut**ait **l'horizon**

(CXXXIII. «La Chasse. Premier jour», II, p. 331.)

Calme **bloc** ici bas **chu d'un** désastre **obscur**.

(Stéphane Mallarmé, «Tombeau d'Edgar Poe».)

C'était, **dans la nuit** brune,
Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme **un point sur un i**.

(Alfred de Musset, «Ballade à la lune».)

[10] *Trois ans dura la circumnavigation. Trois ans durant cingla l'hardi galion, louvoyant du nord au sud, roulant, tanguant dans l'inouï tohu-bohu du jusant, bourlinguant sous l'août brûlant, sous l'avril glacial.*

nous eûmes pendant quelque temps un mordant froid polaire, bien que nous fissions route vers le **Sud**

(XXVIII. «Achab», I, p. 186.)

ces mois aux joues rouges — **avril** et mai

(*Ibid.*, p. 188.)

le *Péquod* **roul**ait maintenant [...] au seuil de l'**août** éternel des Tropiques.

(XXIX. «Entre Achab; puis Stubb», I, p. 189.)

nous nous trouvions projetés dans ces mers tourmentées

(LI. «Le Jet fantôme», I, p. 322.)

le même silence humain règnait la nuit devant le tintamarre de l'Océan

(*Ibid.*, p. 323.)

les jours d'été sont comme des flots d'éclatante lumière. L'impitoyable soleil japonais semble être le **brûlant** foyer de cet infini de facettes ardentes qu'est l'Océan vitreux.

(CXVIII. «Le Sextant», II, p. 277.)

[11] *Il vit Moby Dick avant tous, un matin. Il faisait clair; nul courant, nul mouton; l'aplani flot paraissait un tapis, un miroir. Blanc sur l'horizon lapis-lazuli, Moby Dick soufflait. Son dos faisait un mont nivial, brouillard blanc qu'un vol d'albatros nimbait.*

Voyez l'**albatros**.

(XLII. «La Blancheur de la baleine», I, p. 268.)

une longue bande de mer absolument lisse, une mer d'huile [...] semblable [...] à la ligne polie comme du métal de quelque courant sous-marin

(CXXXIII. «La Chasse. Premier jour», II, p. 330.)

alors que son regard perçant scrutait l'horizon [...], il poussa un cri de mouette :
— Elle **souffl**e ! Elle **souffl**e!!! Une bosse comme une colline de neige ! C'est Moby Dick !

(*Ibid.*, p. 331.)

l'Océan [...] semblait avoir étendu **un tapis** sur ses vagues [...]. Enfin, le chasseur [...] fut si près de la proie [...] que sa bosse étincelante apparut tout entière, glissant sur la mer comme une île continuellement sertie

dans un cercle tourbillonnant d'écume verte, très fine, comme laineuse [...]. Très loin devant elle, sur les eaux semblables à **un tapis** turc, tombait l'étincelante ombre blanche de son front laiteux; et derrière elle, [...] les eaux d'un bleu mordoré coulaient dans le vallon ondulant de son sillage. De chaque côté s'élevaient des bulles [...], mais elles éclataient aussitôt, sous des milliers de pattes de beaux oiseaux qui rasaient doucement l'eau, [...] et parfois un des oiseaux légers de l'essaim qui planait comme un dais sur l'animal se posait silencieusement

(*Ibid.*, p. 332-333.)

Enveloppée d'un mince voile flottant de **brouillard**, [Moby Dick] plana une seconde dans l'air irisé

(CXXXV. «La Chasse. Troisième jour », II, p. 359.)

[12] *Un court instant, tout parut s'adoucir. À dix furlongs du galion, Moby Dick glissait, animal divin, paix avant l'ouragan final. Il y avait dans l'air ambiant un parfum saisissant d'absolu, d'infini. Du flot cristallin sourdait, montant, un halo lustral qui donnait à tout un air virginal. Nul bruit, nul courroux. Chacun s'immobilisait, contraignant son inspiration, saisi par la paix qui soudain rayonnait, s'irradiait, alangui par l'amour inouï qui montait du flot calmi, du jour blanchissant.*

une joie tranquille, la grande **douc**eur du repos dans la vitesse, entourait la baleine nageant [...] comme une **divin**ité. En harmonie avec la houle [...], la baleine était tout charme et séduction. Il n'est pas étonnant que certains pêcheurs, ineffablement ravis et attirés par toute cette sérénité, se soient risqués à l'attaquer, pour vite découvrir fatalement que cette **paix** n'était que l'enveloppe d'**ouragan**s. Calme, néanmoins, d'un calme attirant, ô baleine, [...] tu apparais. Ainsi donc, à travers la sereine tranquillité de la mer tropicale, parmi les vagues qui applaudissaient dans un ravissement extrême, Moby Dick avançait toujours

(CXXXIII. «La Chasse. Premier jour », II, p. 333.)

[13] *O, instant amical, unisson parfait, absolution! Avant la mort qui rôdait, l'himalaya lilial du grand Cachalot blanc donnait à tous son grand pardon, à Starbuck, à Pip, à Ismaïl, à Achab.*

[14] *Achab! Front brûlant, tordu, horrifiant, bossu. Un long instant, sans un mot, il fixa l'horizon. Un profond sanglot agita son poitrail puissant.*

Tordu, noueux, ridé, hagard, ferme et inflexible, les yeux luisants comme des braises dans les cendres d'une ruine, l'inébranlable Achab se tenait debout dans la clarté du matin [...]. Douce jeunesse de l'air et du ciel ! Vous étiez indifférents aux étaux de douleur qui serraient Achab. [Il] regarda son ombre qui s'enfonçait dans l'eau [...]. Mais les douces odeurs de cet air enchanté semblaient avoir pour un moment éteint le feu qui rongeait son âme [...]. Sous son chapeau rabattu, Achab laissa tomber une larme dans la mer

(CXXXII. «La Symphonie», II, p. 325-326.)

Quand je pense à la vie que j'ai menée [...] ! [L]e **front brûlant** [...], le vieil Achab a furieusement pourchassé sa proie!... [...] Je me sens **horri**blement faible, courbé et **bossu**

(*Ibid.*, p. 326-327.)

[15] — *Moby Dick, Moby Dick ! hurla-t-il à la fin, tonitruant. Allons, tous aux canots!*

Parez trois **canots**.

(CXXXIII. «La Chasse. Premier jour », II, p. 332.)

Moby Dick ! cria Achab, ton heure est venue et ton harpon est prêt!... En bas, en bas **tous**, sauf un homme à l'avant... Les **canots**. Tenez-vous prêts.

(CXXXIV. «La Chasse. Second jour », II, p. 345-346.)

[16] *Sur son jambart au cuir crissant, Daggoo affûta son harpon au morfil plus aigu qu'un rasoir.*

Je me demandais où [Queequeg] cachait son **rasoir** quand [...] il désemmancha le **harpon** qui était à la tête du lit, enleva le fourreau et **affûta** un peu l'instrument **sur** sa botte. Il se dirigea vers le [...] miroir et commença [...] un harponnage de ses joues.

(IV. «La Courtepointe», I, p. 74.)

— Ce harpon n'est-il pas pour la Baleine Blanche?
— Pour le diable blanc. Mais maintenant aux barbelures. Tu vas les faire toi-même, vieux. Voici mes **rasoirs**... le meilleur acier [...]. Prends-les, vieux, je n'en ai plus besoin; désormais, je ne me raserai [pas]

(CXIII. «La Forge», II, p. 266.)

Les hommes travaillaient [...] à aiguiser de nouvelles armes pour le lendemain.

(CXXXIV. «La Chasse. Second jour », II, p. 352.)

[17] *L'assaut dura trois jours, trois jours d'affronts inouïs, chocs obscurs, corps à corps, vingt-six marins unis dans un combat colossal, assaillant dix fois, vingt fois, l'invaincu Titan du Flot. Dix fois, vingt fois, un harpon plus tranchant qu'un bistouri s'implanta jusqu'aux quillons, jusqu'aux croisillons dans l'animal qui rugissait, bondissait, mais qui, nonobstant d'aigus barbillons labourant au plus profond sa chair, d'agrippants crocs tailladant, arrachant à vif, traçant sur son dos blanc d'avivants sillons sanglants, faisait front, s'attaquait aux canots qu'il culbutait, qu'il coulait, puis disparaissait tout à coup au plus profond du flot.*

les baleiniers déclaraient que [...] rien ne pouvait la faire mourir [...]. Ils disaient que [Moby Dick] pouvait

avoir des forêts de harpons plantés dans ses flancs et rester intacte; son sang pouvait jaillir d'elle partout, [...] son jet toujours vierge soufflait.

(XLI. «Moby Dick», I, p. 259-260.)

Ils étaient un seul homme; non pas trente. Comme le vaisseau qui les contenait [...], toutes les variétés humaines se trouvaient soudées en une seule, et tous étaient dirigés sur le but fatal vers lequel Achab [...] tendait.

(CXXXIV. «La Chasse. Second jour », II, p. 344.)

Moby Dick **faisait front** et fonçait sur les trois équipages [...]. [E]lle s'élança la gueule ouverte et la queue battante, parmi les canots, provoquant une effroyable mêlée de toutes parts, et sans souci des harpons lancés de chaque baleinière elle semblait n'avoir qu'une seule idée : celle d'écraser tout le bordé des canots [...]. Finalement, avec ses évolutions embrouillées, la Baleine Blanche, croisant et recroisant, emmêla [...] les trois lignes qui, à présent, étaient attachées à elle. Ces lignes se raccourcissant attiraient les trois canots vers les fers plantés dans la baleine, pendant qu'elle prenait du champ comme pour se ramasser et attaquer de nouveau plus terriblement. [...] Tordus et brisés, emmêlés en fagots [...], les harpons et les lances [étaient] perdus avec tous leurs crocs et leurs barbelures [...]. À cet instant, [...] elle abattit [sa queue] d'un seul coup sur les canots qui roulaient comme deux épaves [...], puis, plongeant dans la mer, elle s'enfonça dans un mælström bouillonnant

(*Ibid.*, p. 346-347.)

Elle était le Jugement Dernier et la vengeance de la foudre et la malice éternelle, un homme mortel ne pouvait rien contre elle; le solide bélier blanc de son front frappa l'avant [...] renversant hommes, planches et mâts.

(CXXXV. «La Chasse. **Trois**ième **jour**», II, p. 365.)

[18] *Puis, un soir, s'attaquant soudain au trois-mâts. Moby Dick l'ouvrit d'un coup. L'avant du galion bascula. Dans un sursaut final, Achab lança son harpon, mais son fil tortilla. Moby Dick, tournoyant, fonça sur lui.*

Il vit Tashtego, Queequeg et Dagoo montant [...] aux nids de pie des **trois mâts**

(*Ibid.*, p. 361.)

il **lança son** féroce **harpon** [...]. **Mais** [...] la ligne [...] éclata dans l'air vide ! [...] la baleine se tourna pour présenter son œil vide à l'ennemi; mais [...], apercevant la masse noire du vaisseau [...], elle chargea subitement sur sa proue approchante [...]. Achab trébucha. [...] [**L'**]**avant** [du vaisseau] déjà frappé par la baleine céda

(*Ibid.*, p. 362-363.)

Plongeant sous le vaisseau qui s'enfonçait, la baleine fila [...] mais à quelques mètres du canot d'Achab, elle s'immobilisa.

(*Ibid.*, p. 365.)

[19] —*Jusqu'au bout, j'irai voulant ta mort, hurlait Achab, du fond du Styx j'irai t'assaillir. Dans l'abomination, j'irai crachant sur toi! Sois maudit, Cachalot, soit maudit à jamais!*

— [...] **Jusqu'au bout, j**e lutterai avec toi; **du** cœur de l'enfer, **j**e te frapperai. **Dans l**a haine, **j**e te **crach**e mon dernier souffle. [...] Que je **sois** écartelé en te chassant [...], baleine **maudit**e.

(*Ibid.*, p. 365-366.)

[20] *Il tomba, ravi par l'harpon qui filait. Moby Dick, bondissant, cloua Achab sur son dos blanc, puis piqua au fond du flot.*

Lié au **dos** du poisson, ligoté dans les emmêlements de lignes de la veille, on aperçut le corps à demi déchiqueté du Parsee

(*Ibid.*, p. 359.)

— [Q]ue je sois écartelé [...] et attaché à toi, baleine maudite. Tiens, je te donne ma lance. Le harpon fut lancé [...], la ligne coula dans la coulisse... se coinça. Achab [...] la démêla. Mais le rouleau volant l'attrapa par le cou, et [...] il fut emporté du canot [...]. L'instant d'après le lourd épissoir en forme d'œil [...], frappant la mer, disparut dans ses profondeurs.

(*Ibid.*, p. 365-366.)

[21] *L'on vit un ravin blafard, canyon colossal, s'ouvrir au mitan du flot, tourbillon blanc dont la succion aspira un à un marins morts, harpons vains, canots fous, galion maudit dont la damnation avait fait un corbillard flottant...*

— Le vaisseau! le **corbillard**! le second corbillard... s'écria Achab du canot!

(*Ibid.*, p. 365.)

Des cercles concentriques saisirent le canot solitaire et tout son équipage; chaque rame qui flottait, chaque lance, animées et inanimées, se mirent à tourner en une ronde qui emporta hors de vue la plus petite épave du *Péquod*.

(*Ibid.*, p. 366.)

l'oiseau naufragea avec le vaisseau. Satan ne voulait pas s'engloutir dans les enfers sans arracher du ciel un morceau de vie. Maintenant, les petits oiseaux voletaient en criant sur le gouffre encore ouvert. Une écume **blanc**he et morne battit contre ses roides parois

(*Ibid.*, p. 367.)

Flottant alors à l'écart [...], je fus lentement attiré par **la succion** du gouffre [...]. Lorsque je l'atteignis, il

était devenu comme un étang laiteux. Alors, nouvel Ixion, je me mis à tourner et tourner, approchant toujours plus de la bulle noire du centre, comme d'un bouton d'essieu

(«Épilogue», II, p. 367.)

[22] *Apocalypsis cum figuris : il y aura pourtant, il y aura toujours un survivant, Jonas qui dira qu'il a vu un jour sa damnation, sa mort, dans l'iris d'un rorqual blanc, blanc, blanc, blanc jusqu'au nul, jusqu'à l'omission!*

«Bien-aimés camarades de mer, arrimez-vous au dernier verset du premier chapitre de **Jonas** : ... *et Dieu avait préparé un grand poisson pour avaler* ***Jonas***.»

(IX. «Le Sermon», I, p. 88.)

Le drame est achevé. Quel est donc celui qui s'avance maintenant?
— *Moi*, parce qu'il y eut **un survivant** au naufrage.

(«Épilogue», II, p. 367.)

[23] *Ah Moby Dick ! Ah maudit Bic !*